

Dilemas del poder y la resistencia. El Hip Hop entre la crítica y la vitrina en Bogotá

John Jairo Uribe Sarmiento – john.uribe@unibague.edu.co

Área temática: Cultura política e instituciones de participación en América Latina

Resultado parcial del proyecto de investigación: “Técnicas de gobierno, respuestas y mediaciones: subjetividades HOPPERS”. Proyecto para optar al título de Doctor en Estudios Políticos y Relaciones Internacionales. Director Tesis: Carlos Mario Perea.

Trabajo preparado para su presentación en el VII Congreso Latinoamericano de Ciencia Política, organizado por la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP). Bogotá, 25 al 27 de septiembre de 2013

Resumen: la investigación sobre el Hip Hop bogotano contribuye a replantear las perspectivas teóricas que oponen las resistencias y los poderes, a partir de la tensión entre los discursos críticos y las prácticas del espectáculo que desarrollan los Hoppers. Luego de presentar el escenario de exclusión y de violencia que han sufrido muchos de los jóvenes dedicados al Hip Hop, se presenta su discurso crítico y los problemas que trae consigo la lógica del espectáculo en la que los grupos se mueven, apuntando a la necesidad de superar el dualismo poder-resistencias.

Dilemas del poder y la resistencia. El Hip Hop entre la crítica y la vitrina en Bogotá

Presentación

“Carlos: (...) Uno tiene contacto con el piso a través de los pies, pero en el Breakdance usted tiene contacto con el piso a través de todo el cuerpo, entonces es como una conexión total con la calle y toda su cultura (...) para la gente que hemos bailado breakdance, seamos marginales o no seamos marginales, es un contacto con la realidad que sucede en las calles”

GARCÍA, J. Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá.

La presente ponencia aborda el dualismo poder-resistencia, es decir, desarrolla una crítica a las concepciones del poder que oponen a las resistencias sin observar las tensiones y transacciones que ocurren entre una y otro. Para ello analiza dos dimensiones que articulan el quehacer del Hip Hop bogotano: 1) la constitución de un discurso que se expresa desde la calle, constituyendo una estética crítica del gueto, y 2) la dinámica del espectáculo que, por un lado, se constituye en una herramienta del Hopper para desplegar su quehacer contracultural, pero que, por el otro, se articula como un instrumento de reproducción del capitalismo contemporáneo.

Las anteriores dimensiones reelaboran la discusión entre aquellos que declaran que el Hip Hop ha muerto y quienes argumentan que su proyecto está vivo. “Hip Hop is dead” es la primera frase de un breve artículo de Travis Gosa (2009) quien presenta un balance pertinente de este debate: de un lado, aquellos que rechazan la idea de que el Hip Hop “es político” y consideran que su fuerza emancipadora ha quedado atrapada en la industria del entretenimiento; del otro lado, aquellos que aún sin desconocer este “dumbing down”¹ que atraviesa algunas prácticas Hoppers, ni la existencia del Hip Hop “gangsta”², consideran que el carácter político del Hip Hop y su impacto en las dinámicas identitarias de los jóvenes negros de Estados Unidos, son fenómenos hoy relevantes y que, muchos de los críticos (e incluso de sus defensores) subestiman los esfuerzos por construir una imagen positiva³.

En Latinoamérica el debate corre por otros rumbos. No es común que se cuestione el carácter político del Hip Hop, de hecho, algunos trabajos lo dan como un hecho. Por ejemplo: Mario Moraga y Héctor Solórzano se refieren al caso chileno diciendo que “El hip-hop se expande en el país como un germen liberador de espíritus y conciencias, como un recurso moderno lúdico y creativo el cual identifica, representa, expresa” (2005: 79). Rosangela Carrilo y Ana Maria Almeida (2009) se preguntan por aquello que lleva a los jóvenes de Brasil a involucrarse en la militancia política a través del Hip

¹ Se refiere a las letras sin contenido, que refuerzan estereotipos sexistas y racistas.

² Se refiere al Hip Hop que pretende “reflejar” el estilo de vida violento de la juventud marginal y que termina haciendo apología de esta violencia

³ William Oliver (2006), por ejemplo, argumenta que las imágenes que promueve el Hip Hop son problemáticas porque éstas sirven para promover la violencia y el machismo.

Hop y aun cuando reconocen lo problemático de establecer el carácter político de una acción, su trabajo lo da por sentado para el “movimiento hip-hop” de Campinas.

La estética del gueto y la dinámica del espectáculo, no sólo se perfilan como dimensiones de análisis que buscan discutir el dualismo poder-resistencia, sino que buscan aportar a esta cuestión de la vida o la muerte del Hip Hop desde Latinoamérica. Ahora bien, como se desprende del epígrafe, la calle es el insumo clave del Hip Hop. Esa “calle” tiene su propia ley: la del más fuerte. Ésta ha nutrido la letra, la música, el baile y la pintura urbana, expresiones que vienen animando un proceso de construcción de “otra Bogotá”, de otra forma de leer lo que ella es y por tanto, de definirse de una manera diferente: el Hip Hop no solo busca trocar la violencia en arte, sino promover una “conciencia” propia, desnudando las lógicas de exclusión, de dominación y de explotación que sostienen el tejido urbano. Pero las paradojas se encuentran a la orden del día. Las disputas internas, se hacen presentes en el tejido de sus actividades. De un lado, un enorme cúmulo de eventos locales, hechos sin recursos (o como ellos dicen “hechos con las uñas”) en los que se tejen redes urbanas de solidaridad, del otro, el desarrollo de “Hip Hop al Parque” el evento más grande de América Latina, (auspiciado por la Alcaldía Mayor de Bogotá a través de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Turismo). Estos dos lados ponen en escena el complejo proceso del quehacer Hoppers bogotano:

Sandro: también fui jurado en Hip Hop al Parque, estuve muchos años sentado en esa mesa de Hip Hop, tratando de que se vea [el esfuerzo local]; es que Hip Hop al Parque es muy curioso porque uno ve dos ciudades ahí, la ciudad que está compuesta por las localidades, que nunca se ve, y la ciudad de la élite que quiere mostrar los mega eventos, que quiere mostrar la masa, pero que no le importa realmente el tema del concepto y el tema de lo que representa el género

Este escenario de Hip Hop al Parque, que se desarrolla como un “Show”, como un espectáculo, implica el despliegue de por lo menos tres dinámicas contradictorias: 1) la que desactiva el potencial transgresor y subversivo Hoppers, 2) la que lo constituye en una meta para muchos artistas y, 3) la que lo define como una oportunidad para criticar al espectáculo mismo, para cuestionar al dispositivo que pretende desactivar su capacidad transgresora. Lo que el trabajo de campo ha permitido evidenciar, es que el espectáculo y la crítica Hoppers, se encuentran en una relación compleja, ambigua y ambivalente.

A continuación se presenta el contexto urbano del Hip Hop, los rasgos generales de su discurso crítico, las complejas relaciones que existen entre la calle (materia prima del Hip Hop) con el espectáculo, para finalmente avanzar en una problematización del poder y la resistencia a la luz de estos hallazgos.

1. Contexto urbano

El siguiente capítulo problematiza el contexto urbano en el que el Hip Hop bogotano se ha desplegado, presentando algunos datos y relatos que confirman una doble tensión entre legalidad-ilegalidad, así como entre desarrollo económico-inequidad, tensiones que constituyen el escenario en el que se inscribe la experiencia Hoppers bogotana.

En primer lugar vale la pena señalar algunos datos respecto a la dinámica económica general de la ciudad. Entre 2001 y 2011, Bogotá y su entorno inmediato

(Cundinamarca), recibió 24.400 millones de dólares de Inversión Extranjera Directa, lo que representó el 80% de dicha inversión en el país, si excluyen los hidrocarburos (Invest In Bogotá, citado por Ávila y Pérez, 2011: 57). Se estima que el producto interno bruto bogotano asciende a los 41.000 millones de dólares para el 2010 (Cámara de Comercio de Bogotá, citado por Ávila y Pérez, 2011: 56) y sin embargo esa riqueza no se traduce en mejores empleos o en distribución equitativa de oportunidades. Esta ciudad de profunda inequidad, se encuentra atravesada por fenómenos complejos de violencia: limpieza social, convivencia de mercados legales e ilegales, son entre otros, algunos de los elementos claves de esta dinámica.

Ciertamente, muchos Hoppers cuestionan en sus presentaciones esta situación. Sin embargo, el “Gangsta” relata el crimen y se escenifica el consumo de “drogas”: ¿se trata de una celebración de lo ilegal y de una invitación al consumo, o por el contrario, se trata de una expresión de la calle que presenta aquello que se prefiere ocultar, o, mejor aún, de una combinación de espectáculo y denuncia?

Vale decir que el Hip Hop, debe entenderse desde las contradicciones de la calle: flujos de miedo, lugares en el que combaten (y pactan treguas e intercambios) lo legal y lo ilegal, pero también espacio de creación para aquellos que se atreven a constituirlo como lienzo (para sus grafitis) o como escenario de música y teatro, vitrina para lucirse y distinguirse. Lugar de tránsito y del rebusque, pero también materia prima del Hip Hop que representa y sufre sus contradicciones. Se requiere presentar a la ciudad desde las dinámicas de calle y ubicar desde allí las tensiones y contradicciones que animan los mundos Hoppers. Para iniciar esta tarea, se propone el siguiente testimonio de un exactor de televisión, desmovilizado del Grupo Guerrillero M19, ex-líder juvenil, artista callejero que alguna vez incursionó en el Hip Hop y que ha compartido el universo de la calle que los Hoppers ponen en escena; ya tiene treinta y cuatro años y le llamaremos “F” y dada la fuerza de su historia, vale la pena tomarla extensamente:

Pues trabajo en la calle, hoy soy músico, me defiendo tocando en los buses, eso es a lo que me dedico ahora (...) Yo crecí en Leticia, en el Amazonas, bajo el calor de mi madre (...) Como a los diez años mataron a mi primer hermano, entonces vendimos lo que teníamos por allá en Leticia. Mi madre vendió todo y nos vinimos para Bogotá. Mi hermana tenía un lote en estas lomas de la ciudad, que en esos momentos era una invasión. Había por lo menos cuarenta casitas en esa loma.

Esta experiencia de desplazamiento, de desarraigo, se constituye en un ingrediente constitutivo del relato. Como se verá, esta característica atraviesa su vínculo con la vida: la guerrilla, el proceso de desmovilización, el consumo de drogas y el modo de habitar la ciudad.

Por obligación tocaba recoger piedras y hacer arrumes de piedras para hacer barricadas, porque en eso iba la policía a quemar las casas cada quince o veinte días. Así fue como me fui involucrando con eso, con defender los lotes. Conocí personas metidas en eso, había grupos. Ellos eran prácticamente los que mandaban en ese terreno y de ahí para arriba solo había banderas de ese grupo guerrillero, por allá en los ochenta (...)

Comenzaron a darme cositas, primero me regalaron como seis lotecitos (...) De eso, pues con los pelados que yo aprendí a jugar y por ahí a molestar, pues también aprendí a cargar una navaja, a hacerle mal a la gente ¿no? Pero de vez en cuando subíamos un carro de la leche o un carro de carne y allá lo desocupábamos para toda la gente, porque ese era el lema, como los “Robín Hood” de la zona.

Esta toma de tierras, su defensa frente a los intentos policiales por devolverlas a los “dueños”, puede leerse como un esfuerzo por “enraizarse”, un esfuerzo que resultó frustrante y equívoco, pues se echan raíces en un territorio frágil, no sólo por la estructura del paisaje escarpado y en riesgo permanente, sino por la fragilidad de las relaciones cotidianas dirigidas por una guerrilla que repartía bienes robados y que al mismo tiempo toleraba el robo a pequeña escala que practicaban los menores que habían reclutado. Este enraizamiento malogrado, dio paso a batallas con otras facciones guerrilleras:

Por esa época, el líder de nosotros, que es un amigo ya muerto, dijo: “no, ya no le vamos a comer más a estos manes, vamos a invadir nosotros también por nuestra cuenta, nos les vamos a poner en la raya y punto”. Y así fue, nosotros invadimos otro sector de esas montañas, con las armas que nos habían prestado esos grupos (...) Entonces ahí comenzó una guerra, una pequeña guerra entre ellos y nosotros. Después hicimos como una tregua y decidimos invadir la última parte de la zona.

Pero esta tregua no alude a un acuerdo programático o ideológico, sino a un problema pragmático, a la necesidad de enfrentar a un enemigo común:

La tregua fue porque esos lotes que invadimos eran de esmeralderos y ellos tenían mucha gente y tenían muy buenas armas.

De modo que una vez superado el problema práctico, las facciones se vuelven a enfrentar entre sí. Luego, a inicios de los años 1990, se concreta el proceso de reinserción del M19, proceso que le permitió a este grupo constituirse en un actor protagónico del diseño de la Nueva Constitución colombiana de 1991, con todo, este protagonismo no se trasladó a muchos de los procesos barriales bogotanos⁴. Sin embargo, mientras estos jóvenes dan rienda suelta a la rumba y al abuso, al mismo tiempo que intentan trabajar con otros muchachos vinculados a pandillas, a través de proyectos productivos y artísticos.

Después iniciamos el proceso de reinserción: entonces entregamos unas armas, hicimos un video, aunque no entregamos todos los “fierros”⁵; eso fue un “visaje”⁶ televisado. Por eso recibimos sueldito como un añito.

Después de eso ¿qué pasó?, habíamos tomado mucho vuelo ¿no?; tomábamos licor en las tiendas y no nos cobraban. Llegábamos a los bazares y se acababan. Mejor dicho, nosotros nos habíamos vuelto el terror de toda esa loma (...) En

⁴ Debe anotarse que en otros barrios de Bogotá, en otras ciudades y municipios, los exguerrilleros del M19 lograron desarrollar procesos comunitarios y artísticos reivindicativos.

⁵ Se refiere a que no se entregaron ciertas armas.

⁶ Un show, un espectáculo, una farsa.

ese tiempo, yo ya me había bajado de la loma, yo había tenido problemas con mis amigos, con mis mismos amigos y me tocaba andar con cuidado (...) yo sabía que en cualquier momento me iban a matar. Entonces yo me bajé de la loma.

En eso comenzó el programa de bachillerato, entonces ahí nos volvimos a reunir todos, los que quedábamos vivos. Terminé el bachillerato y luego inicié estudios en la Universidad con una beca. Habíamos hecho algunos procesos juveniles para que los muchachos se capacitaran, pero casi todas salieron mal (...)

Y de esa vida de desarraigo, de guerra, de poder y de amenaza constante, “F” inicia un viaje a la fama:

Por entonces nació el programa de televisión Pandillas, Guerra y Paz, que fue la historia de nuestros procesos, cuando hicimos la paz y de cómo nos fue con el Coronel que nos ayudó por esa época. Yo trabajé ahí con un papel, como actor. Nosotros manteníamos en la estación, andábamos en las patrullas, montábamos motos de la policía. Todo el tiempo muy chévere, hicimos muy buenos procesos, sacamos un edil⁷ por allá con los votos de los jóvenes, cosa que nunca se había visto en ninguna parte, que todos los pelados dijeran: “vamos a inscribir nuestras cédulas para meter este man allá”. Y así fue, y todo porque en el programa Pandillas hubo un capítulo donde el hombre salía diciendo: “yo quiero ser edil”. Ese fue el pantallazo clave, porque todo el mundo veía ese programa.

Esta nueva visibilidad se tradujo en acceso a la Junta Administradora Local, cuerpo colegiado que adopta el Plan de Desarrollo Local y que se constituye en un punto de referencia para la gestión de recursos que respondan a las necesidades barriales, pero “al edil se le subió el poder a la cabeza y nos sacó el cuerpo”, de modo que no respondió a las expectativas creadas.

Luego llegaron los paramilitares y nos tocó pelear de vez en cuando, pero ellos tenían más potencia y nosotros ya no teníamos el respaldo de la policía que nos había protegido después de la reinserción.

Los grupos armados de ultraderecha inician una avanzada que los llevó controlar diversos espacios urbanos que habían sido dominados por grupos guerrilleros, generando dinámicas de desplazamiento intra-urbano y alimentando la “calentura” (el anhelo de protagonismo, de pelea y de violencia) de otra generación de muchachos. Sin embargo, precisamente en este universo de amenaza exacerbado por la presencia de grupos paramilitares, la ciudad ofrece algunos espacios de oportunidad:

Por esa época conocí a una niña. Uno siempre dice: “de mujeres, toca conseguir una mujer que no sea más inteligente que uno, que sea bonita, que lo aguante a uno”. Pero me pasó todo lo contrario, no sé. Me involucré con una niña cristiana, primero que todo, imagínese, bien religiosa. Era bien fea y muy inteligente. Pero no sé, tenía algo que me mataba, que no me dejaba mirar para otro lado.

⁷ En Bogotá existen veinte localidades, divisiones administrativas que cuentan con una Junta Administradora Local compuesta por Ediles. Estos son electos por voto popular y se constituyen en actores claves para gestionar los recursos públicos.

Alcancé a estar dos semestres en la Universidad, un añito y en ese añito cambié mi forma de pensar, me enamoré, estaba con esa nena. Pero como me porté un poco mal, entonces llegó un momento que me dijeron: “no, si no te pones en la jugada se te va a quitar esa beca porque otra persona puede necesitar esa platica”. Me pusieron profesora para que me ayudara a hacer las cosas (...) Y yo no aproveché esa oportunidad y otra vez volví a caer en el vicio...

Finalmente se impone la lógica de la calle, de desarraigo.

Seguí grabando. Grabé una película, estuvimos en el festival de cine en Cartagena, un largometraje bueno, buenísimo, estuvo entre los primeros diez. Yo hice un protagónico también, nos sonreía la vida, nos sonreía mucho, no hacía falta la platica ¿Y qué paso con toda esa plata? Un poco me la fumé, un poco me la “farrié”⁸, un poco de todo. A mis amigos también les di. Y, ahí ando en el rebusque en los buses.

Después de despilfarrar el dinero, de huir de los territorios donde alguna vez se sintió poderoso, luego de liderar proyectos, de aparecer en televisión, de hablar en radio, de incidir en la política local, “F” retorna al rebusque en las calles:

De todos esos procesos juveniles, recuerdo uno que fue exitoso porque se capacitaron ochenta jóvenes. De esos, sesenta se graduaron. Yo también me gradué ahí. Yo encuentro pelados que estudiaron con nosotros, me ven y me “botan la liga”⁹, me dan diez mil pesitos o cualquier cosa (...) Otros me ven y me dicen: “usted es un bacano, ¿por qué está así, tan mal?”. No, porque a mí me gusta así, mi vida es esta, o sea, yo para qué quiero más si yo soy feliz con lo que soy, yo ya no quiero plata porque donde yo tenga plata, ese mismo día procuraría llenarme los pulmones y la cabeza con lo que fuera. Y con lo que hago mantengo a mi mamá. Más bien así, poco dinero, poca fama, porque yo cometí muchos errores en la vida con la fama en la cabeza.

Puede decirse que esa “auto-condena” a no tener dinero para no perderse en las drogas y responder económicamente por su mamá, es la que lo mantiene en ese trabajo mal pago en los buses y con algo de sobriedad. Debe subrayarse que a través de este relato se dibuja la ciudad de Bogotá que se ha desplegado desde las calles de los barrios “marginales”, en él se evidencian vidas de desarraigo y guerra, de consumo de drogas, de miedo, que constituyen el escenario en el que el Hip Hop se ha desarrollado. Puede decirse que los Hoppers de la generación de los años 1990 estuvieron en contacto con esta dinámica de las calles: como se verá más adelante, algunas de las letras de sus canciones presentan diversas facetas de esas vivencias subterráneas, dando voz a los ladrones, a los adictos; otras letras componen una voz crítica que desde esas calles cuestiona a la ciudad que animan la exclusión y la violencia; otras más hacen un balance crítico de la propia historia Hoppers.

2. Discurso crítico: Lírica Hopper de Bogotá

El análisis de las líricas que a continuación se desarrolla, parte de un análisis de discurso. Ahora bien, se requiere construir una perspectiva metodológica para tratar con

⁸ Alude a la “Farra”, a la fiesta, a la rumba, al licor y a las drogas.

⁹ Dan dinero como una demostración de afecto.

este conjunto de elementos para establecer lo que se quiere decir cuando se habla de la tensión resistencias-poderes, de ese ir y venir entre crítica y vitrina.

Para la construcción del corpus de canciones que a continuación se analizarán, se seleccionó un conjunto de grupos que pueden considerarse como representativos de la ciudad. Para ello se tuvo en cuenta dos criterios: 1) que se hubiesen presentado en Hip Hop al Parque (el evento más importante del país para el género) y, 2) que hubiesen sido referidos en las veintidós entrevistas desarrolladas en torno del proceso de construcción de la historia del Hip Hop bogotano¹⁰. Este listado asciende a treinta y ocho grupos y solistas. Una vez se obtuvo este conjunto de artistas, se seleccionaron en You Tube, dos o tres de sus producciones más reproducidas¹¹.

Luego de seleccionadas las canciones, se clasificaron según el contenido de su tema central, con lo que se obtuvo cuatro categorías principales: vivencia subterránea, crítica social desde el gueto, memoria crítica del Hip Hop y amor-desamor. Para ello se aplicó una técnica de análisis semiótico similar a la descrita por Teun van Dijk (1990) para el análisis del discurso noticioso. De acuerdo con él, los discursos son unidades de uso del lenguaje que cuentan con una dimensión textual y otra contextual, mejor aún, una dimensión de las representaciones cognitivas de las reglas del discurso (texto) y otra de las reglas de comprensión y de aplicación de éste (contexto).

El reto consiste en vincular los aspectos semióticos de las líricas Hip Hoppers, con las negociaciones y tensiones que ocurren respecto al poder y la resistencia. Para el presente trabajo se apelará a un análisis “temático” de las líricas. A diferencia de van Dijk, no pretendemos realizar una presentación de las estructuras que articulan las proposiciones, en términos de una macrosintaxis¹². Sin embargo se empleará la noción de “proposición” para realizar una clasificación de los textos obtenidos, con relación a las estrategias de presentación de sí (a los modos como los Hoppers se representan en sus líricas) y a las estrategias de interpelación (al modo como se dirigen al público). Esta reducción de los textos a su proposición más general, nos permitirá realizar una primera clasificación de las líricas Hoppers para luego abordarlas con más detalle. El siguiente cuadro presenta la clasificación obtenida:

Categoría	No.	%
Vivencias subterráneas	33	37,1
Crítica social desde el gueto	39	43,8
Memoria crítica del Hip Hop	11	12,4
Amor-desamor	6	6,7
Total	89	100

Cuadro No. 1. Clasificación temática de las producciones Hip Hoppers de Bogotá

¹⁰ Estas entrevistas se desarrollaron en torno del proceso de elaboración de mi tesis doctoral, así como de la investigación y el montaje de la exposición museográfica “Hip Hop: cuerpo, calle y patrimonio”.

¹¹ En algunos casos, los artistas sólo cuentan con una o dos producciones en You Tube, lo que coloca en el tapete la precariedad de la producción Hip Hop de la ciudad, hecho que ha sido confirmado indirectamente por los entrevistados.

¹² Se refiere a la identificación de las unidades de significación y de las relaciones que establecen entre sí.

Ahora bien, de lo anterior se deduce que cada categoría enfatiza ciertas estrategias de presentación de sí y de interpelación, que la diferencia de las otras. A continuación se plantearán los referentes claves de las categorías y se especificarán esas estrategias.

- Vivencia subterránea: se refiere a los temas que presentan experiencias de sujetos considerados excluidos. Fundamentalmente, se trata de escenas que son narradas como experiencias propias de quienes cantan, en el que emerge un “nosotros” que menciona sus propias perspectivas del mundo, de ahí su tono de develamiento (en tanto muestra lo que se considera como escondido por los medios dominantes) y de reivindicación (en el sentido de que se propone valorar esas experiencias desde la crítica a “la sociedad dominante”).
- Crítica social desde el gueto: se refiere al análisis de la situación social general. Se cuestiona al Estado, al gobierno, a los ricos, a los violentos, a la farándula.
- Memoria crítica del Hip Hop: se trata de temas que revisan la historia del movimiento.
- Amor-desamor: se refiere a los temas que escenifican los problemas de pareja.

Para los efectos del presente análisis se describirán con mayor profundidad las dos primeras categorías.

2.1. Vivencia Subterránea

"Fumen todo lo que quieran, por nosotros Todo Copas"
(Tomado de la canción “Todo Copas” por *Todo Copas*)

Como se ha dicho, ese “nosotros” de la vivencia subterránea que emerge de la presentación de sí como perteneciente al gueto. Además de este recurso de presentación de sí como perteneciente al Gueto, las líricas suelen describir una escena en la que suelen participar los propios cantantes como protagonistas.

La canción “Alto asalto”, por *Estilo Bajo*, refiere la historia de una banda que planea y ejecuta dos robos. El primero a un banco y el segundo a un carro de seguridad. Durante la planeación del segundo, alguien menciona que no participará en *la vuelta* (en el asalto), pero el jefe lo asesina porque en el trabajo deben estar todos, pues “las reglas son las reglas”.

Tema: “Alto asalto” – por <i>Estilo Bajo</i>
Presentación de sí - Estrategia de enunciación – Punto de vista del narrador
Un coro con aire religioso crea un clima de calle, muerte y dinero: “Es la vida en las calles, el dinero es el poder, una bóveda que espera, veo su cuerpo fallecer”. Luego el rapeo fuerte (a dos voces que se alternan) describe la situación y cuenta la historia. Se planea el golpe y se alistan para la acción. En el banco, alguien intenta poner resistencia: “...le dieron tanto plomo que no lo van a reconocer, ni su propia familia va a saber quién putas es”. Como se lee, la narración conjuga la descripción de las acciones con las expresiones de los protagonistas. Luego de este primer robo se reparten el botín. Se encierran: “A perder nos toca, nos busca la policía, por el robo al banco que cometimos el otro día”.
Los raperos al hacer hablar a los protagonistas: “Atrapados como ratas, bien lejos yo me destierro, el dinero está en la mano, ésta es la voz del poder. Prepara tu lindo cuerpo que lo voy a comprar, prepárate puta perra pues te voy a afinar”. Nótese que en estos apartes, el rapeo habla con la voz del delincuente. Continuando con esta estrategia de

enunciación, los protagonistas de la historia amenazan a los sujetos que se les atraviesan, amenazas que terminan dirigiéndose al público: “No te acerques, bizcocho, haber venido de puta mierda, hoy te digo, te lo repito, te lo vuelvo a decir, que si me sigues mirando de seguro vas a morir”.

Luego de las peripecias del encierro, con prostitutas y despilfarro, se acaba el dinero y planean el segundo golpe. Al final del tema, narrador y personaje se identifican completamente. La escena prepara la enunciación de la moraleja: “la fuga de balacera hasta ahora empieza y el jefe mal herido en el brazo y en la pierna [dice]: ‘Es el momento de la partida. En riesgo están nuestras vidas. Preparen ya sus armas para la puta huida’”. Y en este punto se hacen uno los raperos y la historia que cuentan: “Cuando moví mi cabeza para atrás, el otro de la banda con el fierro en la cara, al jefe le pronunciaba ‘las reglas son las reglas’. Un tiro sonó, el loco estalló. Huí con el botín mientras todo se calmó”.

Estrategia de interpelación – el modo como se define implícitamente al escucha – lo que se espera de éste

En el tema, los delincuentes adquieren voz. Al mismo tiempo, éstos terminan siendo víctimas de sus propias reglas. A través de su narración los escuchas se involucran en una historia en la que los protagonistas-rapers les amenazan, les presentan acciones, y sobre todo, les muestran fragmentos de su discurso, esto es, del modo como definen sus coordenadas de sentido: “el dinero es el poder”, “las reglas son las reglas”, “prepara tu lindo cuerpo que lo voy a comprar”.

Puede decirse que en este tema se proponen dos tipos de escucha: el primero se refiere a aquel que se identifica con este discurso, esto es, aquellos que, incluso sin ser delincuentes, se sienten movilizados por las coordenadas poder-dinero-placer-reglas del crimen; el segundo escucha es aquel que se acerca a ese discurso (aparentemente ajeno) del otro-delincuente, y se siente inquieto por su cercanía, pues ya no puede asumir que no le conoce en lo más mínimo, ni puede pretender que sus acciones respondan a una lógica completamente diferente, pues las coordenadas poder-dinero-placer-reglas de juego (ilegal), también animan parte de su existencia.

En tanto expresión del gueto, este tipo de canciones dan voz a las perspectivas subterráneas: criminales, pero también gente desarraigada, que vive situaciones de violencia y pobreza. Estas voces se encuentran, al mismo tiempo, en tensión y fuga del orden socialmente consagrado, de ahí que lo legal, lo formal, lo convencional se encuentre presionado por las lógicas del rebusque, de la informalidad y del crimen. Narrar el gueto: encarnar voces de los excluidos, inquietar al público que escucha. Esta es una de las estrategias propias de del Hip Hop. Con todo, no debe olvidarse que la industria del entretenimiento se nutre de esas historias del crimen. Lo que aquí puede parecer novedoso se refiere a la presentación del discurso de los delincuentes de forma cruda, sin celebraciones, dejando en el ambiente la presentación de una moraleja.

2.2. Crítica social desde el gueto

Las letras son elocuentes al cuestionar aquello que hemos denominado como “sociedad dominante”. Los Rappers se erigen aquí no sólo como narradores de las experiencias de exclusión, sino que asumen la tarea de hacer lo que han llamado Hip Hop Conciencia. Pero en este caso se trata de asumirse como ser consciente, no solo por la reflexión sobre la realidad, sino por el esfuerzo por desnudar el padecimiento que han

experimentado. Como en la categoría anterior, vale la pena detenerse en un tema que permita señalar los elementos claves de la presentación de sí y de la estrategia de interpelación que se viene observando.

“Acciones sin respuesta”, de Diana Avella y Lucía Vargas, interroga el orden social: “¿A quién se le atribuye las respuestas negadas? ¿A quién se le pregunta que por qué no pasa nada?”. Se plantea, a partir de estas cuestiones, diversas denuncias frente a la televisión, el poder, etc. En este escenario se desarrollan las siguientes estrategias comunicativas:

Tema: “Acciones sin respuesta” – por Diana Avella y Lucía Vargas
Presentación de sí - Estrategia de enunciación – Punto de vista del narrador
Este tema se articula como un desafío, una denuncia: “impuestas son las leyes y la población cegada, eligiendo a opresores, pecando por su ignorancia”. La descripción juega entre la tercera persona (que habla de otros) y la toma de posición en primera persona, por ejemplo “militar la defensa cuando entre hermanos se matan”. Y en este juego se pone en tensión el significado de diversas instituciones: “Intentando buscar la realidad, tanto el burgués como el obrero encienden el televisor en el mismo canal. Crímenes extorsiones, violencia, en treinta segundos el noticiero muestra la inclemencia de hombres que son inmigrantes en su propia tierra, desplazados por la violencia de un gobierno que a cambio de pan, nos ofrece guerra”. Y luego, la toma de postura: “Mi conciencia pregunta por qué los medios ocultan la ambición de un gobierno fascista, la muerte en silencio de muchos sindicalistas, las formas ocultas, al estilo Nazi de reclutamiento militar, la ausencia de educación y la presencia de maldad. A mí me parece que lo que la pantalla chica demuestra -es la verdad-, que nos engañan con treinta minutos de noticias de farándula donde no están los que en la calle se alimentan de basura y en su locura convierten un fusil en su única armadura”. Luego el coro: “Acciones sin respuesta, esta es la guerrilla, en el tercermundismo es de dos la pandilla. Todos los obreros con puño izquierdo arriba, puño izquierdo arriba. Acciones y respuestas...” Luego de otras críticas concluye con la presentación de las cantantes: “Diana Avella y Lucía Vargas”
Estrategia de interpelación – el modo como se define implícitamente al escucha – lo que se espera de éste
En este caso, el rapeo pretende que los escuchas, al ponerse en contacto con esta descripción de la manipulación de los poderes, se descubran como víctimas de los “trucos” de los “opresores”: víctimas de las artimañas escondidas en lo que dicen y en lo que callan. Se apela entonces, a un escucha “inquietable”, no tanto a alguien que estará cómodo con el tema, sino a alguien que puede ser movilizad por las preguntas, las descripciones y las tomas de posición: “liberación mental es la única salida”.

Frente a la situación de exclusión y violencia: liberación mental, asumirse como sujeto inquieto-inquietante. Y como se lee, esta provocación dirigida al escucha asume varias estrategias narrativas: la descripción, la toma de posiciones políticas, la denuncia, ese preguntar que pretende que el escucha “se coloque en los zapatos” de quien sufre.

Mientras en los temas vinculados a las vivencias subterráneas se desarrollan en torno al esfuerzo por hacer hablar a aquellos que son silenciados (sea por su pobreza o por su comportamiento desviado), aquí se pretende implicar al escucha en las situaciones inquietantes que en la calle se producen. Implicar-incomodar, estrategia de la estética de la resistencia Hip Hoppers.

Debe subrayarse que este universo de las líricas Hoppers, se articulan de forma compleja con el escenario de violencia y exclusión presentado a través del testimonio de “F”: de un lado, dando voz a los diversos actores del gueto (criminales, pero también adictos y víctimas), del otro, una crítica a la sociedad en su conjunto que busca reelaborar el punto de vista del gueto. Este tipo de líricas se asocian a la perspectiva que Norma Missae Takeuti (2010) desarrolla respecto al Hip Hop brasileño. Para ella el Hip Hop remite a la micropolítica de la vida cotidiana como una dinámica colectiva que se da como “política de la pobreza”. El Hip Hop se define como la construcción de una nueva postura vital frente a los problemas de la periferia, de modo que se trata de un potencial creativo que desafía la representación consolidada de esa periferia como lugar de “la pulsión de muerte”. El Hip Hop genera desdoblamiento de la subjetividad ordenada por la representación del gueto como lugar de sujetos dedicados a la muerte, dando paso a otras posturas sobre las dificultades y dilemas propios de las condiciones de pobreza y miseria. De este modo, la cuestión de cómo se define la resistencia Hoppers, se resuelve parcialmente: se trata de una oposición a las representaciones del gueto (y por esta vía, a las condiciones que condenan a unos y a otros a la negación y la exclusión), en la que los Hoppers se reconocen a sí mismos como gestores de una resistencia. Sin embargo, la cuestión de la vitrina, del Hip Hop como espectáculo no se ha desarrollado aún. Las siguientes páginas aluden a esa discusión.

3. La vitrina Hip Hop

El presente capítulo retoma algunos elementos contextuales del quehacer Hip Hop, reelaborando la dualidad poder-resistencia. Debe decirse que hasta ahora se ha presentado el contexto urbano de la ciudad, desde la perspectiva de un relato de exclusión y violencia. De otro lado, se ha abordado el discurso crítico Hoppers a través del análisis de la presentación de sí y de las estrategias de interpelación. La discusión que resta, se refiere a la problematización de lo que hemos denominado como “vitrina”. Para ello se retomarán testimonios referidos al quehacer Hoppers y a Hip Hop al Parque.

Mathiz: Mejor dicho, básicamente hay dos fórmulas y una es que usted es artista y se dedique solo a ser artista, esa fórmula es respetable y que, si es con Hip Hop, bacano. Y la otra que nosotros llamamos la línea política, que es que el Hip Hop es una herramienta para que nosotros podamos decir cosas, contestar, decirle a la gente: aquí hay un problema, ¿qué vamos a hacer? Esta fórmula de alguna manera u otra, no genera recursos, prácticamente es una actuación política ¿sí?

Hip Hop arte o Hip Hop política, en todo caso, se trata de ponerse en escena, bien a través de las voces locales, o, bien de las del “Show” de la ciudad con sus mega eventos. Hacer dinero con el arte, o, generar movilización social.

Mathiz fue integrante del grupo Gotas de RAP, uno de los primeros en grabar en Colombia entre 1994-1995. Este grupo del barrio Las Cruces de Bogotá, surgió en un contexto de exclusión y violencia, al igual que muchos otros a finales de 1980. Este grupo empleó el Hip Hop en un doble sentido: como herramienta de expresión y como opción vital para subsistir en un escenario de limitaciones y exclusiones. El Hip Hop es una herramienta para entrar a la política barrial y urbana, así como al mercado del

espectáculo. Ahora bien, en el contexto de pobreza y exclusión que se ha constatado para Bogotá, este hablar, este hacerse oír, no sólo expresa un interés por hacerse parte de la ciudad, sino que reclama un modo distinto de construir la urbe. Arte-negocio, arte-política-sobrevivencia, se articula como coordenadas de la discusión sobre el poder y la resistencia.

Poeta: Por ahí en 1989, 1990, tenía unos ocho o nueve años, cuando por problemas en la casa, por muchas dificultades en muchos sentidos, decidí salirme de la casa y experimentar otros puntos de vista mucho más congraciados con lo que yo quería, con lo que yo había buscado. Comencé en el año de 1994 en la cultura del Hip Hop en San Cristóbal, en la escuela del Club Juvenil Activos, que era un club juvenil en prevención anti-drogas, uno de los mejores sitios de prevención anti-drogas que hay en Suramérica

El Hip Hop se convirtió en un espacio de apoyo para *Poeta* cuando él sale de su casa a vivir la dinámica de las calles. Su arte político ha encontrado en el desarrollo de talleres para jóvenes infractores (y en otras ocasiones, para seguidores e iniciados), una oportunidad que combina la generación de ingresos y el enriquecimiento del quehacer cultural.

Entrevistador: ¿Qué ha sido lo más gratificante dentro de la cultura Hip Hop?

Poeta: Construir, construir en vez de competir y compartir en vez de competir. He estado en muchas tarimas, RAP al Parque, en el año 1999, también en el año 2002. He estado en eventos internacionales, en uno de los eventos más especiales de mi vida, la Instalación de los Caracoles del Buen Gobierno del EZLN en Chiapas México (...)

Poeta es uno de muchos Hopper que se vinculó al Club Activos¹³ y que se proyectó como artista y activista comunitario y político, lo que le ha permitido viajar por varios países y “representar” la cultura, proponiendo un modo de actuar que se encuentra a la base de la tensión crítica-vitrina: construir y compartir, no competir. Debe subrayarse que ese activismo le trajo “problemas de seguridad”, es decir, amenazas y un atentado contra su vida, presuntamente de grupos paramilitares, justamente a finales de los años 1990, hacia la misma época en la que “F” es “desterrado” de sus montañas.

Entrevistador: ¿Cuándo se puede decir que te vuelves Hopper?

Poeta: Cuando te convences a ti mismo de eso y te haces real. Hay una ley en ese sentido: no hay ley en la calle, sino que la calle es la ley ¿sí me entiendes? Pero, ¿en qué momento se pasa de no existir la ley, a que la calle se convierta en ley? Cuando tienes que sobrevivir, ¿cierto? Correctamente. Cuando usted entiende que esto es supervivencia, cuando usted entiende que esto no es el Blin Blin de los gringos (...) Somos Hoppers cuando sabemos que esto es supervivencia a través de la mente.

Hip Hop real, pertenece a la calle bogotana, no a la pantalla. He ahí una de las cuestiones que muchos Hoppers entrevistados señalan: construir, expresar, compartir, rompiendo con la lógica de la carencia. En esta dirección es clave destacar varios

¹³ El Club Activos, se desarrolló como un espacio para la prevención integral al consumo de sustancias Psicoactivas y operó a partir de un convenio entre la Cruz Roja y la Alcaldía Mayor de Bogotá (a través de la Unidad Coordinadora de Prevención Integral) durante la década de 1990.

aspectos de lo mencionado por Poeta: 1) no hay ley de la calle, la calle es la ley; 2) el Hip Hop es real cuando hay que sobrevivir en la calle empleando la mente, la creatividad y la astucia artística; 3) el Hip Hop bogotano “real”, cuando no se limita a seguir los estereotipos Estadounidenses.

3.1. Los calores de la Fama: de la crítica a la vitrina

Entrevistador: tú hablabas que en Estados Unidos se ha vuelto comercial el Hip Hop ¿Tú crees que aquí en Bogotá sucede algo parecido?

Toño: claro, y efectivamente, el hecho de que pelados, con una novela que se llamó “POR QUÉ DIABLOS”, que era de raperos, que el casting lo hicieron en La Victoria y que ahí aparece Diego Aldana y un poco de chinos que hacen los extras, bailando break. Eso es una de las cosas que trata de incluirnos en esa comunicación masiva, pero también como sacarnos del bajo mundo, para darle una estética más pulida.

Como se lee, la telenovela *¿Por Qué Diablos?*, se constituyó en una oportunidad para que Breakers y MC de barrios “marginados” aparecieran en televisión. De otro lado, *Gotas de Rap*, con la obra *Ópera Rap*, viajan por Europa y sin embargo:

Entrevistador: ¿Pero Gotas quedó después excluido de la farándula?

Toño: sí, pero “Gotas” son los que tienen la oportunidad de ir Alemania, Francia, España y mostrar la obra; llevarla por todo el país (...) “Gotas” viaja por medio mundo, y ahí es donde se vuelven re-importantes consiguen novia extranjera y empiezan, tenían una visión más de empresa.

Desde esta perspectiva, los Hoppers construyen diferentes estrategias para ganarse la vida, vinculándose a espacios de farándula o, incluso a la venta de ropa y accesorios. Puede decirse que esos recursos han contribuido a la difusión del Hip Hop en sus múltiples perspectivas: “real”, “consciencia”, “gangsta”, como herramienta para generar alternativas para jóvenes infractores.

De otra parte, unos pocos han atravesado las fronteras y triunfado convirtiéndose en estrellas Hoppers, cumpliendo de este modo su anhelo de proyectar a otro nivel su música, su lírica, su baile, su modo de ver y de vivir las calles. Algunos se han convertido en productores musicales (por ejemplo, Omar Bam, Bam), y organizado Fundaciones, muchas de ellas desarrollando proyectos de diversa índole: trabajo con jóvenes infractores, con consumidores de SPA, etc.

Como se ha mencionado ya, estas dos caras del Hip Hop se expresan en las tensiones que atraviesan a Hip Hop al Parque: ¿este evento contribuye a fortalecer el sentido político del movimiento, o, desactiva su carácter crítico al vincularlo con la industria del entretenimiento?

Entrevistador: Hablemos específicamente de Hip Hop al Parque.

Mathiz: mira, yo este año [2011] fui uno de los jurados y eso le da a uno otra perspectiva ¿no? Es un evento en que se presentan 200 propuestas para poder acceder a la tarima, entonces, el nuevo legado y las nuevas generaciones de Hip Hop no ven más allá. Entonces, para ellos la meta es estar realmente en la tarima.

Hip Hop al Parque es, fundamentalmente, una vitrina: un lugar para “irse a mostrar”, para vender.

Mathiz: El festival es importante porque es una pantalla que visibiliza el movimiento hacia otros países. Entonces Hip Hop al Parque es el festival número uno de Hip Hop en Latinoamérica (...) Lo que no me parece es que, por ejemplo, mucha gente trabaja todo el año pa' esos tres días, es como si solo esos tres días hubiera Hip Hop en Colombia, y eso es mentira. Hip Hop lo hay los 365 días.

Esta situación es, cuando menos, paradójica si se tienen en cuenta las letras y sus contenidos críticos, pues Hip Hop al Parque, más que un esfuerzo de movilización social, se convierte en una oportunidad para ampliar las posibilidades de negocio.

A pesar de los esfuerzos institucionales y de la labor de varias organizaciones Hoppers, el Festival no ha logrado articular los esfuerzos barriales, ni las luchas políticas. Como se mencionó atrás con Sandro, la cuestión de los “conceptos” que se ponen en escena, han recibido poca atención: el Festival es una competencia que se asocia a la farándula de las “tribus urbanas”. De hecho, los medios de comunicación suelen tratarlo de ese modo. La siguiente es una Nota del El Tiempo del 14 de octubre de 2007¹⁴ que sirve como ejemplo:

“Hip hop al parque: la tribu reunida

“La mayoría de las nenas raperas odian vestirse como los hombres raperos. Es decir, cero camisetas gigantescas y menos esos pantalones anchos que no permiten imaginar las curvas.

“Ellas usan camisetas apretadas y en colores pastel, especialmente. Y así se las venden en la muestra de accesorios de Hip Hop al Parque, la once versión de este encuentro de tribu que hoy termina en el parque Simón Bolívar.

“La venta incluye de todo, desde los tatuajes que hace Argento y pueden costar entre 30.000 y 3 millones (...)

“50 mil, los jóvenes que asistieron el año pasado a Hip Hop al Parque, en el metropolitano Simón Bolívar. Este año se espera llegar a 80.000.

La alusión a la ropa de las mujeres Hoppers, la compraventa de discos y accesorios, hacen del Festival un evento más de la farándula bogotana, dejando de lado lo que se dice en las letras que pretenden mantener una perspectiva crítica.

Y sin embargo, en esos “espectáculos” (y a pesar de su importante capacidad para desactivar los discursos críticos), se habla del gueto, de sus aventuras, de sus experiencias: el deseo de hacer parte de Hip Hop al Parque, se corresponde al deseo de hacerse visible. Pero esta visibilización es problemática: JHT dice en uno de sus temas: “La cámara volvió el Rap tan *fashion*. Usa la cabeza para algo más que esa gorra costosa que no te deja pensar. Crees que el Hip Hop es moda y ropa ancha, pero es más complejo, careces de sustancia”. La tensión de esta expresión juvenil respecto a la cultura del espectáculo se coloca aquí en evidencia.

4. Para terminar

¹⁴ Se puede consultar en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2690727>

¿Basta con expresar puntos de vista críticos para fundamentar resistencias y movilizar alternativas a las lógicas de dominación? Ésta cuestión (planteada, entre otros por Perea, 2008), coloca en perspectiva la necesidad de problematizar las resistencias y los modos como se las aborda.

Por un lado, se puede aceptar la lectura de Maffesoli (2007) en el sentido de que la organización social alude cada vez más a lógicas estéticas, a los modos como se moviliza el “sentir colectivo”, y no tanto a pactos racionales: el poder opera como seducción, en el sentido de que logra que los sujetos asuman como propia, la tarea de darse a sí mismos las capacidades requeridas para participar con éxito en una economía de mercado. Estetización de las resistencias y gestión del deseo operado por poderes sutiles.

En este sentido, puede decirse que el Hip Hop se constituye en un complejo espacio cultural–social híbrido, de consumo y producción de éticas y estéticas urbanas. Éste se encuentra atravesado por las diversas tensiones que constituyen las resistencias en el mundo contemporáneo: frente a los poderes subjetivantes que apelan a las sensibilidades y a la constitución de “un universo de lo deseable”¹⁵ (reconfigurando racionalidad y emocionalidad), las diversas resistencias avanzan y retroceden. Unas veces, hablando desde los lenguajes ocultos (en el sentido de Scott, 2000), es decir, dando voz a lo que no puede decirse en espacios denominados “públicos”, entendidos como aquellos que escenifican y garantizan el orden social; otras veces, ofreciendo respuestas rituales a las contradicciones que viven los sujetos (a la manera de Hall y Jefferson, 2010), es decir, generando espacios en los que se escenifica (y se generan transgresiones estéticas) el descontento frente a las condiciones de vida; otras más, interpelando los significados dominantes, incluso, operando un profundo proceso de des-subjetivación, de deconstrucción de sí que da paso a la reinención y a la agencia (al surgimiento de *lo no-dado* a partir de *lo ya dado*) al deseo propio (a la manera de Guattari y Rolnik, 2008, así como de Delleuze y Guattari, 2002 y Lazarato, 2008).

En algunas ocasiones, el Hip Hop actúa confirmando la dominación, la explotación y la sujeción: la búsqueda del espectáculo como clave de construcción de sí, la transformación de los retos¹⁶ en concursos que participan de los circuitos de comercialización de artistas-marca¹⁷. No obstante, aquello que separa los “avances” de los “retrocesos” se desdibuja y confunde, al punto que no queda claro a qué denominar por lo primero o lo segundo. El Hip Hop permite analizar esta porosidad de las

¹⁵ Universos en el que las estrategias de gobierno operan a través de la generación de lo bueno y lo deseable según patrones pre-establecidos, lo que Lazarato (2008) ha denominado Noopolítica.

¹⁶ En el proceso de consolidación de la “filosofía” Hoppers, diversos activistas, iglesias y MC, promueven el empleo del Hip Hop como mecanismo de solución de conflictos. La palabra JAM alude a los eventos Hip Hop que suelen recoger este modo de constituirse, de encontrarse y de promover su perspectiva (vale decir que en estos eventos no necesariamente se desarrollan retos)

¹⁷ Paula Sibilia (2008) desarrolla un análisis en torno de la extimidad, como una lógica que viene emergiendo en y desde las redes sociales en relación a los modos como los sujetos se definen a sí mismos a través de sus relaciones con los demás. La extimidad refleja la nueva condición en la que las pantallas (de ordenador, de televisión) se han venido transformando en ventanas que llegan hasta esos espacios otrora íntimos, al punto que esa búsqueda de la verdad propia ha devenido en alter-dirigida, definida por el modo como los demás nos ven. Como parte de este proceso, emergen esos artistas que no sólo son reconocidos por sus obras, sino que hacen de sí mismos un espectáculo, una marca que se vende.

resistencias y las dominaciones, cuestionando el dualismo poder-resistencia que opera en las discusiones que Hollander y Einwohner (2004), por ejemplo, han sintetizado.

Puede decirse que para el caso bogotano, como ocurre en otras ciudades latinoamericanas, el Hip Hop mantiene un discurso y una práctica política evidenciada en sus líricas y en la red de eventos locales, que gira en torno a la reapropiación de las calles, de la ciudad excluyente y violenta, en torno a la reinención de la exclusión. Sin embargo, como al parecer ocurre en Estados Unidos, esas prácticas políticas se encuentran atravesadas por el “Blinblíneo”, así como por el *Fashion*:

“Es más, la cámara te engaña y pareces un zombi en almacenes de marca: se te escurren las babas y la música no importó, solo impresionar en *parties* y en el callejón, [pero] de la puerta pa’ dentro no tienes pal desayuno, de la puerta pa’ fuera pareces del grupo Menudo (Tomado de “La Cámara” por *JHT feat LEANNA*)

Que algunos artistas retomen esta problemática en sus líricas, esta encrucijada, este ir y venir entre la crítica y la vitrina, es uno de los principales aportes del Hip Hop al proceso de desestructuración de las lógicas de poder que han tomado a las subjetividades como su principal escenario de reproducción. Queda por saber el alcance de estos esfuerzos en el escenario global-urbano.

Referencias Bibliográficas

- Carrili, Rosangela and Ana Maria Almeida. "O engajamento político dos jovens no movimento *hip hop*" *Revista Brasileira de Educação* V. 14. No. 40 (2009): 130-142.
- Delleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-Textos, 2002
- Foucault, Michel. "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología* Vol. 50, No. 3. (1988): 3-20.
- García, Juan. *Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2006
- Gosa, Travis. "Hip Hop Politics, Activism, and the Future of Hip Hop". *Journal of Popular Music Studies* Volume 21, Issue 2 (2009): 240-246
- Guattari, Félix and Suley Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- Hall, Stuart and Tony Jefferson. *Resistencia a través de rituales*. La Plata Argentina: Universidad de La Plata, 2010.
- HOLLANDER, Jocelyn and Rachel Einwohner. "Conceptualizing Resistance". *Sociological Forum*. Vol. 19. No. 4. (2004): 533-554
- Lazzarato, Maurizio. *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficante de sueños, 2006.
- Moraga, Mario and Héctor Solorzano. "Cultura urbana Hip Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique". *Revista Última Década* No. 23. CIDPA Valparaíso (2005): 77-101.
- OVLIVER, William. "'The Streets': An Alternative Black Male Socialization Institution". *Journal of Black Studies* Vol. 36, No. 6 (2006): 918-937
- Perea, Carlos. *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Bogotá: La Carreta Ediciones, 2008.
- Van Dijk, Teun. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1990.
- El Tiempo. "Hip Hop al Parque: La Tribu Reunida". Accessed May 10, 2013. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2690727>